

A CRÍTICA E OS DRAMAS DE HENRIK IBSEN NO BRASIL NOS ANOS 1890

Vanessa Cristina MONTEIRO¹

RESUMO: O movimento teatral brasileiro da virada do século XIX para o século XX revelou ser um período de transição, com a coexistência de um teatro tradicional e de um teatro mais inovador. Esse teatro inovador rompia com a idéia de seguir o modelo da “peça bem-feita”, muito utilizado pelos franceses. O dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, foi um dos primeiros a lançar mão de uma dramaturgia diferenciada. No Brasil, os dramas ibsenianos começaram a ser encenados nos anos 1890, como *Os Espectros*, em 1895, e *Casa de Boneca*, em 1899. Os críticos da imprensa jornalística fluminense discutiram acerca desses espetáculos.

Palavras-chave: Henrik Ibsen (1828-1906); Teatro brasileiro; Dramaturgia.

RESUME : Le mouvement du théâtre brésilien au tournant du XIXe siècle au XXe siècle s’est avéré être une période de transition avec la coexistence d’un théâtre traditionnel et d’un théâtre plus innovateur. Ce théâtre innovateur romprait avec l’idée de suivre le modèle du “pièce bien-fait”, très utilisé par les Français. Le dramaturge norvégien Henrik Ibsen a été l’un des premiers à faire usage d’un autre drame. Au Brésil, les drames ibseniens ont commencé à être mise en scène dans les années 1890, comme *Les Revenants*, en 1895, et *Une Maison de poupée*, en 1899. Les critiques de la presse journalistique du Rio de Janeiro ont discuté de ces spectacles.

Mots-Clés: Henrik Ibsen (1828-1906); Théâtre brésilien; Dramaturgie.

1. Entre o “teatro tradicional” e o “teatro moderno”

Os dramas do norueguês Henrik Ibsen (1828-1906) começaram a ser encenados no Brasil no ano de 1895, por iniciativa de companhias dramáticas estrangeiras que freqüentemente se encontravam em *tournee* pela América do Sul. A leitura dos principais jornais fluminenses (dentre eles “O País”, “Jornal do Comércio”, “Gazeta de Notícias”), que circulavam na última década do século XIX, revela que Ibsen era o autor dramático mais polêmico e comentado na Europa. Na época, várias peças de sua autoria já tinham sido representadas nos teatros do velho continente, suscitando controvérsias e calorosos debates.

Ibsen foi considerado um reformador da literatura dramática por trazer inovações em seus textos teatrais, as quais iam de encontro a princípios e preceitos defendidos pelo *teatro tradicional* (romântico e realista), que, até aquele momento, dominara os palcos europeus, sobretudo franceses, do século XIX. As polêmicas e as querelas giravam em torno de temas, de recursos e de técnicas utilizadas pelo dramaturgo norueguês para produzir suas obras. O

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL/Unicamp), sob orientação da Profa. Dra. Orna Messer Levin. Este artigo é fruto de parte do desenvolvimento do projeto de doutorado “A crise do drama no Brasil: crítica e recepção teatral na imprensa (1890-1900)”, financiado pela FAPESP.

que chamou a atenção dos críticos, em especial dos admiradores e defensores do escritor, foi o fato de os dramas que integram a fase realista/naturalista de Ibsen trazerem um *teatro de ideias*, que visava, a partir da representação cênica do texto, a incitar o espectador a refletir e, com isso, realizar uma mudança significativa e profunda em sua vida. De acordo com Tereza Menezes:

Henrik Ibsen é o dramaturgo que vai evidenciar esta mudança de foco do olhar humano sobre si mesmo. Ele é o autor do “novo drama”, é aquele que redimensionou as conquistas do romantismo com uma nova subjetividade que, diferente da romântica, não buscava expressar a si mesma, mas pretendia ser uma forma de conhecimento, uma abordagem do mundo exterior a partir da experiência interior. Buscava a verdade no real, mas tinha consciência de que ele é, e, grande parte, incognoscível. Mudou a forma e o conteúdo das *pièce bien faite* ao introduzir a dúvida e a ambiguidade. (Menezes, 2006, p. XVI).

Nessa perspectiva, Ibsen privilegiou, em suas peças polêmicas, lançadas a partir dos anos 1870, temas atuais e pragmáticos, como os que se mostram embutidos nos dramas “Casa de Boneca” (1879) e “Os Espectros” (1881). Essas duas peças foram representadas no Brasil e marcaram profundamente o movimento teatral nacional.

2. A estréia de Ibsen no Brasil: a encenação d’”Os Espectros” em 1895

O drama “Os Espectros” subiu à cena brasileira pela primeira vez no dia 15 junho de 1895, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, por meio da Companhia Dramática Italiana do renomado artista Ermete Novelli (1851-1919). A montagem suscitou muitos comentários, sendo todos eles registrados na imprensa jornalística fluminense. Críticos teatrais importantes, como Artur Azevedo (1855-1908) e Olavo Bilac (1865-1918), vieram a público para expor suas opiniões acerca do dramaturgo reformador Ibsen e de sua obra. O drama traz à luz o tema do atavismo: Oswald herda terríveis vícios do falecido pai, o capitão Alving, e, por essa razão, os espectros, os fantasmas do falecido voltam a atormentar Helena Alving, esposa do capitão e mãe de Oswald. A questão temporal apresenta-se de maneira bem curiosa nesse drama: o tempo passado relaciona-se com o presente, com a sobreposição do primeiro ao segundo.

A propósito da primeira montagem do drama no Brasil, Artur Azevedo escreveu no dia 17 um curioso parecer na seção “Artes e Artistas” d’”O País”. Depois de expor algumas informações sobre o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen, autor desconhecido do público brasileiro, e de traçar um resumo detalhado do texto dramático, o cronista escreveu algumas

linhas acerca da montagem realizada pela Companhia Dramática do artista italiano Ermete Novelli. Quanto à obra ibseniana, Artur Azevedo não demonstrou simpatia, dizendo ser o texto teatral extraído de um verdadeiro livro de medicina. Esse grave defeito foi amenizado, a seu ver, em razão da majestosa interpretação do artista Novelli no papel do protagonista Oswald. Segundo o crítico:

Obra-prima de filosofia e de ciência, escrita por um grande pensador, *Os espectros* desagradam-nos absolutamente como peça de teatro, e duvidamos que alguém se compraza em ouvi-los quando o papel de Oswald não é interpretado por um ator excepcional, como Ermete Novelli.

Assistindo à representação d'*Os espectros*, pareceu-nos estar diante de um livro de medicina escrito sobre um caso especial de atavismo, e cujo texto fosse de vez em quando ilustrado pelas fotografias de doente, representando-o nas diversas fases da moléstia herdada.

Essas fotografias são perfeitas. O trabalho de Novelli neste drama brumoso e fatigante é daqueles para os quais precisamos de adjetivos novos, tantas vezes temos empregado à toa esses que já possuímos. No último ato, depois da cena violenta em que Oswald vem ao conhecimento de que é filha de seu pai a mulher que ainda lhe excita os sentidos aniquilados, e quando o seu mal se acentua, o eminente artista é prodigioso de perfeição. A sua fisionomia transforma-se, os seus olhos amortece-se e a loucura, pode-se dizer, torna-se palpável, porque o espectador vê desabar o resto daquela inteligência como pode ver desabar uma casa arruinada. (Azevedo, 1895, p.2).

Ao contrário de Artur Azevedo, Olavo Bilac, sob o pseudônimo de *Puck*, cronista teatral do seu próprio hebdomadário “A Cigarra”, não dispensou elogios à peça. O artista Novelli também recebeu palavras positivas no que tange à sua performance no palco do Teatro Lírico. Na visão de Bilac:

A curiosidade era grande. Pela primeira vez, em nossa terra, se ia representar Ibsen, - o criador escandinavo cujo talento há pouco surgiu, como um relâmpago, inopinadamente rasgando um novo horizonte à arte dramática.

Ibsen, quase nada conhecido aqui, passa por ser um decadente, um simbolista, como Maeterlinck, - na opinião dos nossos nefelibatas junqueirianos, que lhe querem fazer a injúria de chamá-lo chefe.

Ibsen é simples, claro, transparente, como um poeta antigo. Não há sua *maneira* as decantadas sub-sugestões e meias-tintas da nova escola, que, em geral, servem apenas para encobrir a inópia de idéia dos sacerdotes do novo credo.

Não houve, na platéia do *Lírico*, na memorável noite de sábado, um só espectador, por mais ignorante e mais fraco de espírito, que não compreendesse aquele admirável estudo da miséria humana, tratado por Ibsen, - não com a fria crueldade de um analista, mas com a divina bondade de um compassivo.

Não contaria eu aqui nenhuma coisa nova, se contasse o enredo dos *Espectros*: já todas as folhas diárias o contaram, já o público que lê e conhece de cor. Também, dizer que Novelli é um ator fenomenal seria coisa de uma banalidade desesperadora. (Puck, 1895, p.7).

A encenação d’*“Os Espectros”* em 1895 dividiu a crítica jornalística brasileira, o que

diferenciava o drama de Ibsen em relação aos textos do mesmo gênero representados nos nossos palcos até então.

Ibsen somente voltaria à cena brasileira em 1899 com a montagem de “Casa de Boneca”, drama que prometia levantar mais polêmicas do que melindrosa história de Oswald Alving.

3. O drama “Casa de Boneca” em 1899 na cena brasileira

A “Casa de Boneca” foi outra peça ibseniana encenada na década de 1890. A montagem foi realizada no final de maio de 1899, pela Companhia Dramática Portuguesa de Lucinda Simões e Cristiano de Souza, no Teatro Santana (RJ). Por abordar o debatido tema da emancipação da mulher, o drama gerou discussões em todos os países onde foi representado. No Brasil, as discussões foram intensas na imprensa jornalística. Grande parte dos críticos teatrais não entendeu o entrecho da obra, sobretudo a resolução que Ibsen deu à ação dramática. A peça termina com Nora, a protagonista, abandonando o lar (marido e filhos), com o intuito de viver a sua vida e se ver livre para realizar suas vontades e desejos. Esse final foi contestado e contrariado por alguns intelectuais brasileiros e, em contrapartida, outros defenderam e elogiaram a força dramática existente na obra.

Oscar Guanabary (1851-1937), cronista do jornal “O País”, foi um dos que criticou o texto ibseniano. Na visão de Guanabary, o drama ibseniano não trazia nenhuma inovação. O polêmico abandono do lar familiar pela protagonista Nora não foi o suficiente para Oscar Guanabary considerar o texto de Ibsen fruto de uma genialidade diferenciada:

Nora vai partir; entrega o anel de aliança; Helmer não a dissuade; aceita o símbolo e entrega-lhe também a sua aliança; Nora, sem uma lágrima, sem se despedir dos filhos, apenas pede o que é dela, os seus objetos de uso, e parte.

E aí está a alva teatral do gênio da Noruega.

Qual a tese?

A educação da mulher.

Nora é um produto do meio em que a deixaram; um caso psiquiátrico abandonado e agravado pela falsa educação que lhe deram e na qual a conservou o marido.

Qual a novidade?

Um século antes de Ibsen já Sheridan dizia:

– As mulheres nos governam; tratemos de torná-las perfeitas.

Quem proclamou a igualdade civil da mulher – foi Ibsen com as suas peças geniais?

A educação da mulher ou, pelo menos, a necessidade dessa educação foi alguma vez desconhecida depois da organização da família e da constituição dos estados?

Fourier, criando a teoria social no século passado, desconhecia essa necessidade?

Schurman é de 1640; Bazard é do século passado e todos eles sustentam essa necessidade.

Onde, pois, a inovação?

A peça de Ibsen empolga o espectador, é certo, e mantém-se em diálogos primorosos; mas além das *ficelles*, quando é preciso preparar uma cena entre Nora e Krogstad, os outros personagens são irremediavelmente trancados no mesmo quarto.

Haverá engenho nisso?

Voltaremos, talvez, à questão; mas o homem genial, na nossa humilde opinião, é apenas um homem de talento; o seu teatro, com pequenas modificações, não difere do que existe, senão pela complexidade das personagens, sempre doentios; é a chaga elegante das sociedades, as mazelas enroupadas, as grandes histéricas, os epiléticos, os neuróticos. (Guanabario, 1899, p. 2).

Na verdade, Guanabario não enxergou que a novidade residia no fato de que pela primeira vez um drama com o assunto da independência feminina era levada a público. Era um tema que, ainda que existente em livros, não tinha sido retratado num texto teatral representável. Nesse sentido, a obra ibseniana era uma completa novidade, pois a representação de uma obra reforça e torna mais viva a mensagem que o autor deseja transmitir ao seu público. Em outras palavras, o teatro emerge, sem dúvida, como um veículo de comunicação mais abrangente e amplo entre autor e público.

No mesmo dia em que “Casa de Boneca” subia ao palco pela Companhia Dramática Portuguesa da atriz Lucinda Simões, o crítico musical e teatral Luís de Castro publicou na “Gazeta de Notícias” um artigo curioso com informações sobre o dramaturgo Henrik Ibsen. A leitura atenta do texto revela a intenção clara do articulista de convidar o leitor a comparecer ao Teatro Santana para assistir ao espetáculo. Além de trazer informações biográficas de Ibsen, Castro traçava as características mais importantes e inovadoras presentes na obra do norueguês, não escondendo a admiração que nutria pelo polêmico dramaturgo. Dessa maneira, reforçava as diferenças entre os típicos dramas franceses e os dramas ibsenianos:

Ora, entre os dramas ibsenianos e os dramas franceses não há ponto de contato. Já a sua construção, a sua técnica, é essencialmente diversa. Por certo, a divisão em atos e em cenas existe; há também neles uma exposição, uma intriga e um desenlace; mas seria impossível definir com alguma precisão as diferentes partes. Prendem-se umas às outras tão intimamente que seria impossível separá-las, como escreveu muito bem um crítico francês. Formam como que um todo indivisível, um todo vivo. O que Ibsen tem principalmente em vista é, não o enredo, não a ação, mas o sentido profundo da sua obra, a crise psicológica e moral em que os acontecimentos atiram os personagens na qualidade de homens. É por isso que muitos pequenos detalhes, que parecem inúteis, contribuem para salientar, pelo contrário, lentamente esse sentido profundo. Pode-se mesmo dizer que só uma vez terminada a sua representação é que as peças de Ibsen se tornam completamente claras. (Castro, 1899a, p.2).

A idéia de preparar o leitor para compreender a peça a ser encenada também aparece nitidamente no artigo do jornalista da “Gazeta de Notícias”:

Não esqueçamos, aliás, uma coisa muito importante. Para apreciar a obra de Ibsen, é preciso *compreender* a singular complexidade do caráter norueguês. Para nós, povo latino, o escandinavo é um ente talvez complicado, porquanto encontramos nele elementos diversos que não parecem estar de acordo uns com os outros. Assim é que, ao lado da fantasia exuberante, de uma imaginação prodigiosa que vai até o delírio, encontramos no escandinavo raro sentimento da realidade, nítida compreensão, das necessidades da vida. Idealismo e utilitarismo, eis aí os dois traços característicos do caráter norueguês e de Henrik Ibsen. (*Idem*, 1899a, p.2).

Dois dias após o espetáculo, o mesmo periódico divulgou um comentário anônimo acerca do drama ibseniano e a sua representação. Depois de tecer um longo resumo acerca do enredo do drama, o folhetinista se recusou a discutir o final da peça caracterizada pelo abandono repentino de Nora perante o lar familiar, já que o assunto envolvia questões complexas ligadas a crenças, dogmas religiosos, entre outras. No entanto, não se esqueceu de frisar as qualidades referentes à refinada construção da trama delineada por Ibsen:

Quanto a nós, não discutiremos neste lugar a verdadeira interpretação do pensamento do grande norueguês. Ou tenha o drama por tese a emancipação individual e a liberdade das uniões matrimoniais, ou queira significar um protesto contra a tirania das convenções sociais e das leis, ou seja, um grito de revolta do verdadeiro amor da mulher contra o egoísmo das naturezas frias e severas incapazes do sacrifício, a verdade é que o drama é magistralmente feito, meticulosamente arquitetado nos seus últimos por menores para conduzir àquela solução. (*Idem*, 1899a, p.2).

E, a seu ver, os personagens foram baseados em figuras verdadeiramente humanas, inclusive Nora Helmer. “Os tipos são humanos com todas as falhas e contingências da humanidade. O de Nora Helmer, sem dúvida a figura [ilegível] que discorda da natureza, por lhe faltar o impulso irresistível do amor de mãe.” (*Idem*, 1899a, p.2).

Ainda no que concerne à montagem de “Casa de Boneca”, não podemos deixar de mencionar a polêmica entre Artur Azevedo, cronista responsável pelo folhetim semanal “O Teatro” d’ “A Notícia”, e Luís de Castro (1863-1920), articulista da coluna “De Viseira Erguida” da “Gazeta de Notícias”. Os dois intelectuais trocaram farpas durante semanas; o germe da discussão começou com o assunto relacionado com o famoso teórico e crítico teatral Francisque Sarcey que tinha acabado de morrer, mobilizando o meio teatral europeu e, por consequência, brasileiro. Artur Azevedo defendia o francês e Luís de Castro sustentava algumas idéias sobre Sarcey e, por essa razão, discordava do cronista d’ “A Notícia”. A balbúrdia permaneceu firme e se prolongou até a metade do mês de junho de 1899, sendo o drama “Casa de Boneca” um dos assuntos aludidos e discutidos por eles. Artur Azevedo, ao contrário de Luís de Castro, não considerava Ibsen um dramaturgo reformador como achava

Castro e argumentava que a obra ibseniana era uma combinação das técnicas utilizadas pelos autores franceses em voga à época como Augier, Meilhac e Halévy, Dumas Filho. Castro contestou, assegurando que Ibsen nunca tinha lido os franceses, tampouco teria sofrido qualquer influência desses.

Negas que Ibsen seja um revolucionário do teatro e acrescentas: “O que há nas suas peças exóticas de *verdadeiramente teatral* [grifo meu] é bebido nos autores franceses deste século. A *Casa de Boneca*, de todas elas a mais apreciada pelas plateias latinas, é um misto de Augier, Dumas e Meilhac e Halévy”.

Ah! meu caro Artur, quando um homem, com a tua reputação e o teu prestígio, escreve uma frase como essa, é porque está certo do que afirma, e eu venho pedir-te que me proves com fatos a tua afirmação. Devo, porém, prevenir-te que Ibsen *nunca* leu nem viu representar uma só peça dos autores que apontas. (*Idem*, 1899, p.2).

No entanto, Artur Azevedo responde ao seu interlocutor no folhetim dos dias 8-9 de junho, na tentativa de reforçar o seu argumento.

Eu disse no meu folhetim que a *Casa de Boneca* era um misto de Augier, Dumas e Meilhac e Halévy, e Luís de Castro observa que Ibsen não conhece nenhuma peça daqueles autores; pelo contrário, acrescenta o meu colega, foram os franceses que se inspiraram na obra do dramaturgo norueguês.

O não conhecer Ibsen os autores franceses contemporâneos é um incidente de biografia que eu ignorava e me espanta – nem sei que dados positivos tenha o colega para firmá-lo. Eu, aliás, não disse que Ibsen copiasse este ou aquele autor: seria um despautério; mas quem pôde ler os dois primeiros atos de *Casa de Boneca* sem se lembrar de *Froufrou*, das *Leões Pobres* e de tantas outras peças francesas? Isto não quer dizer que o teatro está subordinado a um certo número de situações, e não há revolucionário capaz de fugir delas a menos que pretenda fazer peças para serem lidas e não representadas. (AZEVEDO, 1899, p.2).

A polêmica entre ambos, que começara com a publicação do folhetim de Artur Azevedo “O Teatro” dos dias 25-26 maio, d’”A Notícia”, acabou com a publicação novamente da crônica de Artur Azevedo pel’”A Notícia” do dia 15-16 de junho de 1899. O assunto, embora instigante, esgotava-se e era necessário encontrar outra questão para ser debatida e atrair a atenção do público leitor de jornais.

4. Conclusão

Com base nos dados acima, é relevante frisar que a montagem dos dramas de Ibsen anunciava o início de uma nova dramaturgia, a qual nortearia o teatro do século XX. O drama tradicional, pertencente ao teatro das convenções, ou melhor, ao *velho teatro* romântico e realista, entrava em *crise*. Trata-se da *crise do drama*, expressão esta na cunhada por Peter Szondi (2001) para denominar as inovações técnicas (como, por exemplo, a supressão do

diálogo) da dramaturgia do início do século XX. No entanto, adotamos a mesma expressão, não exatamente com o mesmo sentido atribuído por Szondi, mas num contexto mais amplo da idéia de que o drama passava por um período de transição na virada do século XIX para o XX, levando em conta os típicos dramas franceses que dominaram as cenas européia e brasileira a partir da segunda metade do século XIX. Assim, é pertinente afirmar que o dramaturgo Henrik Ibsen foi um dos precursores mais importante dessa mudança da literatura dramática tradicional para uma mais *moderna*, iniciado desde o final dos anos 1870 com o naturalismo teatral. As representações de “Os Espectros” e “Casa de Boneca” no Brasil são provas inquestionáveis dessa transição. Uma nova dramaturgia florescia na virada do século XIX para o XX.

REFERÊNCIAS

A.A. Novelli. **O País**, Rio de Janeiro, 17 jun. 1895. Artes e Artistas, p.2.

AZEVEDO, Artur. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 8-9 jun. de 1899. O Teatro, p.2.

Casa de Boneca (1899a). **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 30 mai. de 1899. Teatros e..., p.2.

CASTRO, Luís de. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 27 mai. de 1899. De Viseira Erguida, p.2.

CASTRO, Luís de (1899a). Henrik Ibsen. Teatro Contemporâneo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 28 mai. de 1899. Teatros e..., p.2

GUANABARINO, Oscar. Casa de Boneca. Santana. **O País**, Rio de Janeiro, 30 mai. de 1899. Artes e Artistas, p. 2

MENEZES, Tereza. **Ibsen e o novo sujeito da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. XVI.

PUCK. **A Cigarra**, Rio de Janeiro, 20 jun. de 1895. Teatros, p.7.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.